فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

المجلد الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥



قراءة الشعر القديم



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مفهوم «الكتابة» عند جاك دريدا الكتابة والتفكيك

محمد على الكردى *

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو فى تأملاته الفلسفية [1]، هى خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التى يشكلها مفهوم «الكتابة» عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هى عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضى للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبى الموسوم بالحداثة.

من ثم ، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها فى الحصول على الرد، فإن الإجابة التى تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذى سرعان ما يعقبهما ، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهى إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة فى الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هى إجابة العقل التى توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك ـ كما يذهب أرسطو ـ إلا علم العام، أو هى ، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التى تفتح للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهى ـ ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة ـ إجابة القوى الغيبية ، إجابة الأسطورة التى يعمى عنها العقل ولا يفطن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النورانى الزائد عن الحد، الذى يؤدى إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب فى العقل، وما قد تؤدى إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به فى داخله مواز أو مطابق لما هو قائم فى خارجه، أو ليست الحقيقة فى التراث الفلسفى هى «المطابقة» بين تصوراتنا والواقع؟ [2]

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى، وبوجه خاص على الرأى الشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه ، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد[3] . ولعل زيف هذا الانتصار يقر فى طبيعته العامة نفسها، وفى هذه القدرة التى تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يحلق فى آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصراً لها متطابقاً معها ومماثلا

*قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها. ألم يستطع «أوديب»، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره؛ ألا وهو أحجية أبي الهول؛ بينما عجز، في الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التي أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك في أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمي إليه بلانشو عبر مفهومي الإجابة «العامة» والإجابة «العميقة» اللذين سمحا لي بنسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لي قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبي الحديث الذي تبلور في إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية «الجديدة»، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوللرز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذي رأيناه عند ميشيل فوكو في صورة «كينونة» اللغة (٤)، والذي تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيكية التي يقيم عليها دريدا رؤيته في «التناثر» و «الاختلاف»(٥).

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هي ما يقدمها لنا العقل الغربي كما تأسس في ظل «اللوجوس» اليوناني وما ارتبط به من نظام عقلاني ـ أنطولوجي ـ أخلاقي ، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو، فهي أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت في طيات الفكر العقلاني ، وهي لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطوري في الفكر اليوناني والشرقي ، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذي استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية؛ فهي بجانب استخدامها في الإبداعات الأدبية، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد و يونغ وغيرهما من رواد التحليل النفسي في دراسة وتحليل الدفعات العمياء التي تصطرع في أغوار اللاوعي الإنساني.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التي سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض ـ ويبدو أنها لن تقضي ـ على الجوانب اللاعقلية التي شكلتها الأسطورة، والتي بلورتها علوم التحليل النفسي في شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال .

وليس من شك في أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية في صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية ـ التاريخية من ناحية أخرى؛ ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيل إلى الكثيرين، في فراغ أو في عالم المطلق والتجريدات، وإنما في إطار الجدلية التاريخية التي تضفي عليها مضمونها الفعلي والحقيقي. من ثم، ليس من الأمور الاعتباطية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، في الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذي ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هي سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة في إطار الدور الرائد الذي سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيراً، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلاني، التي لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثله نموذج روسو الإصلاحي من «غرابة» في قلب فلسفة التنوير، والاستخدام «المعكوس» الذي قام به «ساد» للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة في تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك في الوقت نفسه الذي يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق «الطبيعية» للإنسان. كما لا يغيب على أحد الدور «المثالي» الذي لعبته «الرمزية» ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة، و«البرناسية» ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفعية. أما في عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبتا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته، فإننا نرى قوى «اللاعقل» المدمرة

للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوتريامون الشعرية بالغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال «كيمياء الكلمة»، وهما التجربتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السريالية» فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر «الوجودية» نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثوريتها «الإبستمولوجية» الحد الذى وصلت إليه «التفكيكية»؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة «اللوجوس» أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق «الإمحاء» الإيجابى - إن صح هذا التعبير[٦] - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكى ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهائية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان، غربياً كان أم شرقيا، من نتاج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور[٧]. وإذا كان الخطاب التفكيكى يعد، فى نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت، بشكل أو بآخر، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكى؛ مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها المريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية[٨] والإحساس بالانحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات «اللعب» المنظم الذى يجتاح معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكى عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ[٩] ومهيمن عليه، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمثابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب «اللوجوس»، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا[١٠]، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكى، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو «عدمية» - وفقا لتعبيرات بلانشو - تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لايناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص[١١]، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لاتتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (simulacre).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضا، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة (١٢) وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحبيرية»، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه «القراءة المزدوجة» المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية»، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية ،ويصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لايجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على «السطح» الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛ أى بين «الصورة الصوتية» ـ وفقا لتعبير سوسير ـ ومفهوم الشئ أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبيته الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو «التركيب» ـ كما هو الحال عند هيجل ـ التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية ـ الفكرية أو التصورية(١٣). وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضفى عليه تماسكه الدلالى الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع ـ لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير ـ من اكتشاف «قواعد إنتاج النص» التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتى تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من «القراءات المزدوجة»؛ بحيث لا نتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعاتنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة «الهرمنيوطيقية»(١٤).

لا جرم، من ثمّ، أن يلجأ دريدا في معالجته النصوص التي يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم - في معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التي تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالي والرمزي المتوارث في الفكر الغربي، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التي ترد جميعا إلى أس «اللوجوس» الغربي، وإلى ما يقيمه من فصل وهمي أو متفق عليه ضمنا بين الفكر والواقع[١٥]. ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعا ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو «المضبوطة» في قلب الخطاب الميتافيزيقي التقليدي، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من «القفزة» خارج حدود «الريطوريقا» التقليدية التي ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلا، إلى «جوانية» مبدعه من جهة، وإلى «خارجية» مرجعه من جهة أخرى[١٦].

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هي تعمل على تحويل الواقع الذي لا يستطيع أن يفلت من شباك المتخيل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أي إبداع فكري أو فني صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التي يستخدمها المبدع. ومن ثمّ، فإن هذه الظاهرية التي تتجدد في إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أي بعد داخلي أو ما قد نتصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة في قلب النص. وليس من شك في أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أي قابلة دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة ومن المساحات «البيضاء» التي تولدها هذه الفراغات، والتي تشكل - ابتداء من الشاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهي أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أي الإبداع اللغوي في المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء ، التي علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هي نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو «الخفي - المقروء» كما يقول، وهي قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية ؛ أي ما يسميه الكاتب تارة «الجلسة المزدوجة» (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens). ويتضح لنا مفهوم «التعليق» هذا بتأمل وظيفة «العنوان» في شعر ملارميه ، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلاصورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ « الثريا» المعلقة في سماء الغرفة، ولكنها لا تحدد ، بأي شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطا منطقيا أو موضوعيا . من ثم ، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات لينير «تعرجاتها» ، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات . بعبارة أخرى ، ليس على «العنوان» أن يحكم معاني القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط نرتكز عليها في فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذي أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، في فكر الحداثة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجي لمجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه[١٧].

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى ، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقا لمبدأ المحاكاة الأرسطي الذي يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فنا جديدا

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة «البيضاء» التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب فيه «الحسم» بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أى «القطع» ، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة ، التى يقوم فيها «القلم» بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوللرز[١٨]، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف ، دور الكاتب ـ المخرج ودور القارئ ـ المشاهد . ولعل هذه التمثلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ ـ طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة «Tel Quel» ـ أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبى الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع «الأبطال» أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات الملتوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه ورؤيته ، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانات فصم عرى هذا المثول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لاجرم، من ثم، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقى لها، وأن تُستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص، بغرض تكاثره وتفرعه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض «ذات وظيفية» ، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر . وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب[١٩] .

علامات تاريخية

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز عبر كتابات ملارميه وسوللرز ، يتطابق تماما و المنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

الاختلاف . من ثم ، فالرؤية المادية البحت للكتابة التى ينادى بها سوللرز [٢٠] واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه [٢١]، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل «ماورائية» لاتستهلكان تماما ـ إن صح هذا التعبير ـ كل الإمكانات والاحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا ، من حيث هو إشكال يقوم على الاختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هى بالمادية ولا هى بالمثالية [٢٢]. ومن ثم علينا ، نتيجة لذلك، أن نقترب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكننا من تجميع شتاته، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتناثر المنهجى، وللانفلات الدائب من المركز [٢٣] الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة.

ولعل أول ما يجب أن نعنى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة؛ هو أولا علاقته بالصوت ، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام. وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم، وبتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجى الذى يحرر الفكر ويطلق إساره من قيد الوجود . ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى ، خاصة أن محط الاهتمام فى كثير من الدراسات [٢٤] يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة ، إلا فى ظل الحداثة والإيديولوجيات الناجمة عنها [٢٥] . ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجى للشفاهية فى قلب الفكر الغربى المورروث.

إن الخلخلة، التى يحاول دريدا بثها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليها، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى ـ مثالى (وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme)، من جهة ، وعلى نموذج عقلى ـ لغوى (Logos) ضمنى أو قلبى يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية «اللوجوس» فى الفكر الغربى ، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذى أتاحته له اللغة الصوتية من تحليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى ، سواء فى صورة Picto-grammes أو فى صورة idéogrammes . وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفى الغربى، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازى، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو «الجراماتولوجيا» الجذرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقدية وإدراك عميق للطرق المسدودة التى تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية «وضعية» للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكى بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى راكد، على تثوير الفكر البشرى وتحريره من ربقة التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية. ولعل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحية، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل، إلا أنه اختيار يشكل ـ فى حد ذاته ـ أحد الإمكانات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفى الغربى، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشرى، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر فى مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس فى ماضيه أو فى تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالما مثل والتر أونج (٢٦) يحاول أن يقدم لنا أفلاطون فى صورة معادية تماما للشعر وللفكر الشفاهى، فإن دريدا يعمل على تقديمه فى صورة مغايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التى أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتى أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت (٢٧).

وليس من شك فى أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التى يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقيض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوى الذى يرد لفظة النص إلى معنى «النسيج» ليحاول فك نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قرونا عدة مطويا أو خبيئا فى طياته وثناياه. ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته فى مفهوم «العقار» (pharmakon) الذى يلعب فى النص الأفلاطونى دورا محوريا ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذى رأيناه يعمل كنوع من «البياض» المولد للمعانى والدلالات عند الشاعر ملارميه.

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو «الفارماكون» و حوار «فيدروس»؟ فى الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعا من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن «فيدروس» يبدأ قائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها ؛ إذ إن مفهوم «الموضوع» الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية، إلى الموضع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع «فيدروس» إلى ذكر أسطورة أوريثيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال «بوريه» (Bo-rée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه العذراء قد تم فى اللحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلانى (Pharmacée)، مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع (٢٨).

مهما يكن ـ إذن ـ من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التى أوضحها أحد كبار دارسى الأفلاطونية (٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى، فى الوقت نفسه، لهذا الوجود الملتبس للفظة «الصيدلة» أو العقار، نظرا لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى «السم» مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية المحيرة فى قلب المحاجاة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة «تحوت» المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات «فضلة» ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة

قوانينها وأحكامها، بل ـ عن طريق الإضافة ـ بين الطبيعة الخالصة ـ كما يتصورها روسو ـ و بهرج الكتابة (٣٠). ولا يكتفي دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكامن صمته؛ إذ إنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هي تابع و«إضافة» وملحق، لتصبح الظاهر في مقابل الباطن، وبقدر ما تلصق حقيقتها الملغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أقنعة مخاتلة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة ،كأنها الظل الذى يغشى على نور «اللوجوس» ، ويطمس جدليته الحية.

إن هدية الكتابة، التي يقدمها «تحوت» في الأسطورة المصرية إلى سيده وربه «آمون» ، هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس ، خاصة أن هذا الاختراع قد يموه الكلمة الخالقة ، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى (٣١). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ولمثال الخير الذى استنه . ولكن لنعلم ، على الدوام ، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل؛ إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبدا في قتله تماما ، كمشروع دريدا في وأد أسس «اللوجوس» الغربي ووضع حد لسطوة آبائه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التي تدفع الفكر اليوناني، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «تحوت» المصرية، تقر في خارجيتها نفسها، أي في كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحي و«ثبات الهوية»، وهي الوظيفة عينها التي ستؤديها شخصية «هرمس»(٣٢) من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، في آن . ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» في حوار «فيدروس» ، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها ـ في الوقت نفسه ـ خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل «تحوت» ـ في الأسطورة المصرية ـ ليس فحسب إلها للمقادير والموازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبديل القمري للإله الحي «رع». ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزدوج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التي تومئ ـ بحكم طبيعتها الإشارية ـ إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها (٣٣).

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالي في الفكر الأفلاطوني(٣٤)، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة ـ التي تقوم على الاتصال في المقام الأول ـ من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التي شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربي وإنما أيضا الفكر العربي مثل التشادق والتفيهق(٣٥). ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطوني من زيف الكتابة ودورها في التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا ـ وفي الأغلب ـ على محاربة ألاعيب السفسطائيين وأحابيلهم التي كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المخافة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزالق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه في محاورة «فيدروس»:

> «إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لا صوب الآخر وبصوت جلي، ولكن في دخيلة النفس، وفي صمت»(٣٦).

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسي للفكر اليوناني هو البحث عن هذه «الجوانية» التي أسسها سقراط، والتي تشكل عمق الفكر الغربي منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقا. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذى يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجى للنفس أو ظاهريتها التى تهدد دخيلتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذى يريد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحى وترجمانها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة ـ أو اللغة بصفة عامة ـ ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة»(٣٧)، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطونى الذى أشرنا إليه، والذى سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهى ـ من جهة ـ تقنية لا تكتسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهى ـ من جهة أخرى ـ دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أى بكل ما قد يضفى عليها رونقا وبريقا، ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، فى خطورتها، فن الرسم الذى تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهى مهما بلغت من الدقة فى تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض «محاكاة للمحاكاة»(٣٨)؛ أى تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذى تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان. وهى كذلك فى مشاكلتها للعقار تمثل ضربا من «الإضافة» إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليونانى والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أى أنه يجب على الكتابة ـ فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس ـ أن تكون مجرد «مساعد»، تماما كالدور المنوط بالدواء فى الطب الطبيعى؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسدية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعى. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التى تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال الوثيق الذى تقيمه مع هذا «الحضور» الساطع للواقع والأشياء. ولكن أنى لها أن تصدق تماما فى ذلك! فهى، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطراً جسيماً؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعا أن مشكلة الإنسان الكبرى هى أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود(٣٩). والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هى الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التى يسرع دريدا فى كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التى ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى «فيدروس» أم «بروتاجوراس» أم «فيلابوس». وليس من شك فى أن المحور الأم الذى ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطونى، لا يخرج عن مقولتى الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك فى أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر فى هذا الطرح الظاهرى البحت لقضية الكتابة؛ أى فى هذا الطرح الذى يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسى وفكر الحداثة. ذلك أن «الخارج» (Le dehors)، كما يقول دريدا،: «لايبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حاليا، النفسى والفيزيائى، ولكن عند النقطة التى بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير»(٤٠).

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

خطرا جسيما على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أي أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppléance) ـ الذي تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر ـ يكمن خطره في كونه يقيم عالما من الحضور الزائف، بدلا من الحضور الأصلي للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة ـ مهما تبلغ من البراعة والإحكام ـ لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال لالتباس المعاني واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها، بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم في النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيدا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق(٤١).

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية «حسم» فى المقام الأول؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيبا أم ساحراً أم فيلسوفا أم سفسطائيا. ودلالة ذلك، فى قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنة ذات حدين؛ فهى إما تنتج آثارا طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماما كما يتحتم على الفيلسوف ـ الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن ـ أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداما سيئا أو ضارا له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدما. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لابد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهرى؛ فهويتطلب، على شاكلة المثال السقراطى، القدرة على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التى لا تقوم حياة مستتبة ومؤكدة لتماثلها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها «الخير» أو «الأب» و«الثروة» و«الشمس اللامنظورة»(٤٢).

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبينية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول فى لغته الخاصة، موقع «الاختلاف المرجأ» الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساسا ـ فى نظر دريدا ـ غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة «الخليط»؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك فى أن هذا الخليط أو «المزيج» هو ما يطرأ على النفس ـ هذه الجوانية المحضة ـ من الخارج؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقى كله، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن يقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال «الآخر» التى لاتنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء «المذنب» وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو «كبش فداء»(٤٣).

كذلك، يتجسد «الفارماكوس» فى شخصية «الفادى»(٤٤)، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه

تخليص المدينة من الجرائر التى تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلى، إلى خطر أو عدو خارجى، وهو خطر غالباً ما ينذرها بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدئة الآلهة الغضبى. وليس من شك فى أن سقراط، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو(٤٥) وشخصية الشرير عند جان بول سارتر(٤٦)، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية «الفادى»، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغتهم الخادعة، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التى لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط فى صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة (٤٧)، بينما يبرز أعداؤه فى صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سقراط وغرمائه تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين - فى سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض - سرعان ما يضيعون ما به من وحى الإله الحى. ولعلهم فى ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ «لوجوس» الإلهى ولكلمة الشمس والأب، ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمى إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير(٤٨).

ألا يعنى ذلك، فى نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لابد منه، وأنها تمثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا فى غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كما يحاول دريدا إبرازها، حركة إفضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلا فى ذاته ولذاته كحضور أبدى؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجى فى سطوعه الأول. إن الكتابة، فى تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحى والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا «الظاهر» المحض، هذا الظاهر المتعين فى نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذى يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لابد منه، لأن الكتابة تحجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفى وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو - فى حد ذاته - نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك فى محاورة «طيماوس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هى موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمى كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك فى أن فى ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير(٤٩).

مهما يكن - إذن - من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المنال منذ انحسار الأصل ووفاة المعلم. ولكن - كما يؤكد دريدا - أليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الاختلاف الجذرى الذى يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب «الوحدة الملأى» الأولى من «بديل مماثل» إلى حد التطابق و «مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة»(٥٠). بعبارة أخرى، ليس فى إمكان «الموجود» أن يكون ماثلا فى حقيقته أو «واقعه الحى» فى قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهوالحاضر - الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة - البديل التى تمثله وتنوب عنه .

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسجامه وتراجعه، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالى بوصفها ممارسة سلبية ، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام . ذلك أنه بدأ من الكتابة ـ البديل ومن نشاطها،كتابع أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح «اللوجوس» على الباطن والظاهر ؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة، بمحو كل اختلاف بين «النحو» و «الأنطولوجيا». من ثم، تصبح اللغة فى كينونتها الظاهرية البحث أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضر غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للموجود ـ الحضور فى تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود فى الموجود؛ أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذياك النور البعيد، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

الهوامش

(١) انظر: Maurice Blanchot, **Entretien infini,** Paris, Gallimard,pp. 12- 34 .

(٢) نقرأ لأبى حيان فى «المقابسة»٩١ قوله: «يقال : ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشئ بما هو عليه».

وكذلك: «يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو».

انظر، **المقابسات** لأبى حيان التوحيدى، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، دار الصباح ، الكويت ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص ٣١٦ ـ ٣١٧ .

(٣) Martin Heidegger, **Qu'appelle-t-on Penser?** Paris, P.U.F., 1967, p. 29 .

إن العلاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين «الميثوس» و«اللوجوس»، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر: «الميثوس معناه: القول القائل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلى، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه، إن الميثوس، فى قوله، هو ما هو كائن، هو، فى إسفار مسعاه، ما يتجلى. الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعى الذى يدفعنا دفعنا إلى التفكير فى الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشئ نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتباعد الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول». ص٢٩.

(٤) محمد على الكردى، **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو.** دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ص ـ ١٤٨ ـ ١٤٩ .

(٥) انظر فى هذه المفاهيم: كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية، «**فصول**»، المجلد الحادى عشر، ١٩٩٣، ص ص ١٩٥ ـ ٢٢٩ .

(٦) المرجع نفسه. و انظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى «الانتساخ» فى العربية. ص ١٩٧ .

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد، فى عرف «لاكان»، إلى الدفعات نفسها على طريقة «فرويد»، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها.

انظر:

Sous la direction de Gérard Miller, **Lacan**, Paris, Bordas, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحداثة. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ص-٣٥ـ٧٩.

(٩) Françoise Proust, **Kant 'le ton de L'histoire,** Paris Payot, 1991, p. 7.

إن المؤسس الحقيقى، فى الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانويل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وفقا للكتابة، تأملا وتقويما للخبرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفى رأى الكاتبة أيضا يعد هيدجر هو الذى وضع حدا للتاريخ. ولكن علينا أن نعى أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقى؛ وهو محدوديته وقربه الدائم من نهايته، وهى نهاية لا نهاية لها. ص ٧

(١٠) Jacques Derrida, **Marges de la Philosophie.** Paris, Ed, de Minuit, 1972, p. VII .

(١١) Roland Barthes, "L'effet de réel," in **Lirrérature et réalité,** Paris, Seuil, (Points), 1982, pp. 81-90.

(١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ ـ ١٩٤٨م، الجزء الأول.
للاسم فى العربية، كما فى الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل، يقول الجاحظ: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذى لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل». ص ١٠٦.

(١٣) Jacques Derrida, **La dissémination**. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.

(١٤) مشكلة «الهرمنيوطيقا» محاولة المفسر «تملك» المعنى الكامن أو «الخفى» فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التى يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع «روح» أو «عبقرية» أو «هوية» النص الأصلى.
انظر فى فن التأويل:

Jean- Paul Resweber, Qu'est- Ce qui'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique. Paris, Cerf, 1988, p. 11-21.
والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ـ كتابات نقدية (١٠) ـ القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.

(١٥) Jacques Derrida, **La Dissémination**, op. cit, p. 42.

(١٦) يرجع «فكر الظاهر» (La Pensée du dehors) فى الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والناقد والروائى، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التى تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه، والذى يضع أيدينا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع «الآخر» فى قلب المماثل لذاته (Le Même). والمماثل لذاته يشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوى منغلق على نفسه، بينما الانفتاح على «الآخر» ـ هذا الآخر الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج ـ هو أساس الفكر النقدى وكل فكر متحرر وبناء.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٠٣ ـ ٢٩٤.

(١٨) Philippe Sollers, L'écrituré et L'expérience des limites.Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968,p.6.
يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: «فنحن بصدد رواية حقا، وذلك بقدر مايتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائى وآثاره المضللة أمراً مستحيلا» ص ـ ٦.

(١٩) Jacques Derrida, **La dissémination**, pp. 294-361.

(٢٠) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادية التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطع الحقل الإيديولوجى أو المنظور التصويرى للأدب السابق عليها، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها. من ثم، فهى تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسعى إلى الهيمنة الواحدية الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجى سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مفارقة لطبيعة العمل الأدبى بوصفه فعلا حرا وتلقائيا. انظر: Ph. Sollers, op.cit., pp. 8-13.

(٢١) يقول «جى ميشو» بصدد الشعر الرمزى:
«كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالاتصال مع الواقع الأرقى. وهكذا بصدد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا.» انظر:
محمد على الكردى، «قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه»، مجلة «**الفيصل**»، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ ـ نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.

(٢٢) Geoffrey Bennington et J.Derrida, **Jacques Derrida**-Ed. du Seuil, 1991 pp. 30-32.
يقول بينجون: «يبدو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التى تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكرس انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، فى قرارة الأمر، موقف جماعة «Tel quel» ص ص ٣٠ ـ ٣٢.

(٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية ـ جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة «**فصول**»، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ٢٣٠ ـ ٢٥٠.

(٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر ـ ج. أرغ، **الشفاهية والكتابية** ـ ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.
نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية ـ انظر، ص ٤٧.

(٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطا وثيقا ببروز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C. Duret B. de Vigenére منذ بدايات العصر الكلاسى. انظر:

Claude Hagége, **L'homme de paroles**- Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.

(٢٦) انظر، والتر ـ ج. أرغ، **الشفاهية والكتابية**، ص ص ٧٩، ٨٥ وينسب الكاتب هذه الآراء إلى «هافلوك». ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأهوانى «فلسفته الحقة. التى لا يمكن أن تدون». انظر أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**. نوابغ الفكر الغربى ـ دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٢.

(٢٧) Claude Hagége, op. cit., pp. 108-109.

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة «أوريثيا» لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب «الميثولوجيا». ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل «جن» الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداتها على ضفاف نهر «الإلليسوس». انظر، ص ص ٥٦٢ ـ ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, **Mythologie de la Gréce antique,** Paris, Garnier, 1878 et 1884.

(٢٩) العالم المشار إليه هو «ليون روبين»، انظر: J. Derrida, La Dissémination, op. cit, pp. 71-78.

(٣٠) انظر: J.J. Rousseau, **les rêveries du promeneur Solitaire.** Ed. Garnier- Flammarion. Paris, 1964.

ربما يعد «روسو» أول كاتب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأنثربولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجا لفكر دريدا.

(٣١) J. Derrida, **op.cit.** pp. 80-87.

(٣٢) Jules Chaix- Ruy, la pensée de Platon, (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91.

يشير المؤلف إلى حوار «إقراطيلوس» فى هذا الصدد: «إن اسم هرمس، يقول لنا إقراطيلوس، يبدو متصلا بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة، تتلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. «ويومئ المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن «هرمس» واللغة أيضا هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا ويسبقنا بقدر ما قد يضللنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد دمج «تحوت» بشخصية «هرمس» عند الإغريق: سامى جبرة، فى رحاب المعبود توت ـ **رسول العلم والمعرفة** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٤، ص ١٦٣.

(٣٣) J. Derrida, **op.cit.,** 80-97.

(٣٤) إن تفضيل الكلام «الحى» على الكتابة ليس وقفا على فكر سقراط وتلميذه **أفلاطون**؛ إذ إننا نجد موقفا مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدى، ففى الليلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب **الإمتاع والمؤانسة** يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: «... لا تدع خطى عنده، بل انسخه له، وحصل ما يجيبك به، ويصدع لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافيا، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة...» انظر، كتاب **الإمتاع والمؤانسة** لأبى حيان التوحيدى، الجزء الثالث، ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨ ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت.

(٣٥) نشير إلى قول الرسول الكريم: «إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة، أحاسنكم أخلاقا، الموطئون أكنافا، الذين يألفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون». انظر **البيان والتبيين** لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، الكتاب الثانى، ص ٢١.

(٣٦) Jules Chaix-Ruy, **op.cit.,** p.210.

(٣٧) يقول أبو حيان فى **المقابسات**: الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس بتصفح العقل بنور ذاته...».

انظر «المقابسة ٤١» من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**، المرجع المذكور.

يقول المؤلف بصدد موقف **أفلاطون** من الشعر والرسم: «إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة المحاكاة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلا بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة لمثال السرير، الذى يصنعه النجار، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان. فصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق..» ص ٤٤.

(٣٩) (الترجمة) Martin Heidegger, **Introduction à la métaphysique.** Paris, Gallimard, 1967.

يقول هيدجر: «إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط خافيا على الميتافيزيقا، أى فى طيات النسيان؟ وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى..». ص ٣١.

(٤٠) Derrida, **op.cit.,** p. 124.

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥ ـ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣ ـ١٤٠.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦ ـ١٥٢.

(٤٤) (مترجم عن الإنجليزية) Northrop Frye, **Anatomie de la Critique**. Paris Gallimard, 1969.

يقول المؤلف إن «الفارماكوس» يتمثل، فى التراث، فى شخصية «أيوب» وفى الأسطورة فى شخصية «بروميثوس» وفى الأدب الحديث فى بعض شخصيات كافكا؛ وهو ليس وقفا فى نظره على «التراجيديا السافرة»؛ إذ يمكن أن نجد له قرينا فى «الكوميديا الساخرة» مثل شخصية «طرطوف» عند موليير أو شخصية «شابلن» المشهورة. انظر، ص ص ٥٨ ـ ٦٣.

(٤٥) محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ص ٢٠١.

(٤٦) محمد على الكردى، سارتر وجينيه أو الشر والحرية «عالم الفكر»، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٨١ ـ انظر، ص ٣١٣.

(٤٧) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، ص ٤٣.

(٤٨) J. Derrida, **op.cit.** pp. 153, 167.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ص ١٧٢ ـ ١٨٩.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٥.